

El extravío y encuentro del sentido en “Ángel de Ocongate”

Santiago López Maguiña

Puedo contarles un cuento, el de la cotorra que estaba enamorada de Picasso. ¿En qué se notaba? En la manera como le mordisqueaba el cuello de la camisa y las solapas de la chaqueta. En efecto, la cotorra estaba enamorada de lo que es esencial al hombre, su atuendo. Esa cotorra era como Descartes, para quien los hombres eran trajes que... paseaban. Los trajes, cuando se les deja *vacantes*, prometen *bacantes*.

Jacques Lacan, *Aun*

Introducción

“Ángel de Ocongate” es un relato central de la narrativa andina posindigenista que, según muchos, es una alegoría de la falta de identidad del sujeto peruano. En este artículo se admite que es una ficción que toca el tema de la identificación, pero en una orientación significativa distinta, que aquí se espera demostrar. Para empezar, se puede proponer el siguiente resumen de su historia: una imagen pétrea de la escena arquitectónica de la Iglesia católica, un ángel que se halla en los frisos de la Capilla de la Santa Cruz, ubicada en la pampa de Ocongate, se desprende a causa de la caída de un rayo y súbitamente cobra vida, una vida terrenal, antes que divina. Viéndose arrojado en un mundo que no conoce, el recién animado sujeto inicia un recorrido de búsqueda para averiguar quién es. Su brusca presencia viva, si bien toma la apariencia de alguien capaz de interpretar la realidad en la que se halla de pronto (es competente, por ejemplo, para entender todas las lenguas), no le permite, sin embargo, la conservación plena de la memoria, ni la facultad de comunicarse. Algo logra identificar, a pesar de todo, respecto a sí mismo: los atuendos que lleva, cuyo nombre conoce muy bien, y de manera muy difusa, casi nula, los significados que cada uno de ellos tiene. Más bien, se presentan como signos que apenas dejan entrever escenarios y formas de vida magníficos, sin que nunca sus contornos se precisen, y en los cuales deberían encontrar significación. Es un sujeto de viva habilidad para aprehender y analizar, pero incapacitado para encontrar seguros sentidos e intencionalidades que le faciliten las respuestas a las preguntas sobre su identidad.

De entrada ya se puede anotar que no es un sujeto peruano, o nacido en el Perú, quien inicia el afanoso rastreo para saber cuál fue su origen y cuáles son los roles que cumple. Ni tampoco está ligado a su historia y a su cultura, pues ningún personaje de la serranía del sur andino peruano, escenario en el que se desarrolla el relato, puede reconocerlo. No es capaz de identificar de dónde proceden sus vestimentas, ni en qué pueblo se las usa durante las fiestas, pues a lo que más se acercan las interpretaciones es a pos-

tular que se trata de atuendos propios de esas celebraciones. Es, sin embargo, un personaje extraño y a la vez familiar al mundo en que despierta a la vida.

Para los lectores peruanos occidentalizados (en el plano de la enunciación) que habitan las ciudades, para aquellos a quienes va dirigido el relato, esta ficción puede resultar desconcertante, pues si bien debería suponerse que el personaje es perfectamente reconocido por los habitantes del sur andino peruano, no lo es en el mundo representado de esa región (en el plano del enunciado). Se sabe que la figura del “ángel” se ha hecho familiar en ella desde su introducción en la cultura peruana con la evangelización, a partir del siglo XVI, y su presencia es familiar en lienzos conservados en las iglesias coloniales, en el decorado de fachadas y de altares, y sobre todo como personaje central en alguna danza, en la “diablada” de Puno, por ejemplo; sin embargo, en el relato los personajes andinos no lo identifican. ¿Cómo es posible que en ese mundo un “ángel” aparezca como una figura desconocida?, uno puede interrogarse desde el nivel de la enunciación. Y si se revisa la bibliografía antropológica y sociológica sobre la región, se constata que ese personaje no aparece en el imaginario de su población. No se presenta en sus relatos tradicionales, ni en sus representaciones plásticas, tal como aparece configurado en el relato de Edgardo Rivera Martínez, sacado de los retratos de las iglesias coloniales.

Así que el lector urbano que haya recabado aquella información mediante la revisión de la documentación antropológica estará en condiciones de encontrar verosímil que en el mundo del sur andino peruano aparezca de pronto un “ángel” aquejado de una amnesia casi total, pero con capacidad suficiente para recuperar la memoria de su identidad. Pero no asumirá que no pueda ser reconocido por nadie cuando se echa a vagar por las altas planicies de las punas y por los valles de la zona quechua, sin hallar alguien que le dé razón acerca de quién es. En el plano del enunciado, en cambio, o en la perspectiva enunciativa andina que el relato configura, es creíble que un ángel no sea reconocido y que permanezca extraviado por toda la eternidad. Este es un punto importante, pues el mundo posible en el que se desarrollan las acciones aparece como un escenario

desconectado del mundo occidental, a pesar de hallarse integrado en él. Un mundo con un imaginario propio, donde los ángeles no solo no existen, sino que a lo mejor son inconcebibles.

La identidad de ángel que el “ángel” desconoce de sí es encontrada y enunciada al final del relato: es ángel, pero uno que no puede volver a su origen, ni tampoco descubrir a partir del contexto en el que vive el sentido de su existencia en el mundo. Asume entonces la identidad de quien no puede saber a plenitud quién es.

Desde ya, considerando las figuras modales que se han destacado, puede intentarse una primera interpretación que nos servirá de hilo conductor para precisar el sentido general del relato. El “ángel” es un personaje de la mitología cristiana, que integra la imaginería de templos y edificios religiosos, y que forma parte también de la artesanía mestiza, pero que no se ha instalado en la mentalidad quechua. Puede uno pensar que es, entonces, la representación de la cultura hispana la que no se ha integrado en la andina, después del largo proceso de colonización, y que personifica a esa parte de la cultura europea y sus descendientes que persisten de una manera voluntaria o involuntaria en conocer el mundo que llegaron a ocupar. Puede pensarse, a la vez, que las dificultades de interpretación de los habitantes del mundo posible construido en el relato son consecuencia de una incapacidad para identificar un personaje de la naturaleza de los ángeles, que no tiene parangón en la cultura andina, a pesar de habérselo querido introducir con persistencia y con violencia. De hecho, por tanto, este desencuentro sería una expresión más del malentendido fundamental que caracteriza la conformación básica de la cultura andina (Cornejo Polar, 2003) y la distancia mutua que siempre ha reinado entre las partes que la constituyen. Analicemos el texto para asegurarnos de que estas hipótesis pueden ser constatadas.

Identificar e interpretar: la carne sapiente

La súbita animación que experimenta el “ángel” de Ocongate es una sensación de falta de sentido que se traduce en diversos

sentimientos: el de hallarse fuera de lugar, el de no poder identificarse, el de no tener una ruta que seguir. Es una sensación inicial que corresponde a un estado de sorpresa, tal como lo describe Claude Zilberberg, fruto de una aparición inesperada, que trastorna y anula en forma transitoria las capacidades cognitivas y afectivas del sujeto que la padece (Zilberberg, 2006, pp. 179 y ss.), las cuales se restablecen una vez que se recupera. En el caso del “ángel”, esta aparición no es, sin embargo, extraña al cuerpo del sujeto. Es una aparición del cuerpo propio. Es, dicho de otro modo, la propia aparición de sí la que experimenta. Por eso, la primera y fundamental actividad que realiza es de tipo interpretativo, pues se establece en el relato que el sujeto tiene una cierta memoria y una enorme capacidad cognitiva que le permiten reconocerse, aunque no plenamente, e identificar algunos rasgos que lo distinguen. Pero hay que señalar que el “ángel”, una vez repuesto del *shock* inicial, no deja de mantenerse en un cierto estado de sobresalto, que conserva a lo largo de su inquieta búsqueda de sentido.

La primera actividad hermenéutica que realiza ese personaje es la del reconocimiento de sí. Se trata de una operación que se lleva a cabo desde un centro de referencia que abre un campo de presencia y con ello dos lugares que se sitúan en el mundo propio del sujeto. El del centro de referencia, que es la ubicación del *mí mismo*, y el de la periferia, donde se sitúa un *sí mismo*, cuya aparición es sentida desde el centro y experimentada a la vez como ajena y como propia (Fontanille, 2008).

El *mí mismo* es la zona donde se encuentran los componentes del sujeto propioceptivo que lo conectan con el mundo y consigo mismo de un modo impreso. Se constituye como un estado de aprehensión pasiva de presencias que ingresan en su campo de presencia, de una manera súbita o progresiva, y cuyo sobrecogimiento (fuertemente intenso o débilmente intenso) desata de inmediato una *mira*, una atención dirigida a la ubicación y cuantificación de las presencias que han ingresado en el campo para determinar si son concentradas o difundidas. Un campo de presencia es, por si fuera necesario definirlo, el horizonte que se despliega ante el cuerpo o el sujeto sensible donde las presencias aparecen y desaparecen.

En el universo del sujeto, el *mí mismo* impresionado por alguna presencia que ha aparecido en su campo de observación, sobrecogido por ella, dirige su *mira* hacia esa zona donde aquella se ha mostrado para determinar sus grados de cohesión (concentrado o difundido) y para fijar el lugar donde se encuentra. Es una actuación carnal la que realiza, en el sentido de que no requiere aprendizaje ni memoria cultural. Es operación que forma parte de la estructura sensible del cuerpo, que también tiene su propia memoria, pero que no contiene elementos propiamente semánticos, es decir, categorías específicas de clasificación y ordenamiento de los mundos percibidos. Se trata de una actuación somática, que es la condición de posibilidad de las formaciones semánticas, que constituyen lo específico de los discursos y de las prácticas.

Desde ese centro sensible, a continuación aparece el *sí mismo*, que tiene dos instancias. En primer lugar, el *sí mismo ídem*, que reúne las propiedades corporales del sujeto o del ego referidas a su constitución invariable, a aquella que permanece idéntica en cualquier situación semiótica, en cualquier escenario. Es el sentimiento de ser uno distinto de otros, o el de sentirse un individuo que es el mismo a través del tiempo, a pesar de los cambios que ha sufrido. En “Ángel de Ocongate” es el sentimiento de ser una persona con una identidad constante y definida que el protagonista tiene de sí, a pesar de no reconocer los significados de sus signos vestimentarios, de sus señas fisiológicas, de sus rasgos raciales.

En segundo lugar, el *sí mismo ipse*, que está formado por las propiedades corporales que varían de acuerdo con los diferentes escenarios y situaciones semióticas. Son los roles y actitudes que presenta el sujeto en relación con las interacciones que establece con otros cuerpos y otros actores. Las distintas fisonomías que adquiere, por ejemplo, un ego a lo largo de su existencia. Una proyección de esta instancia justamente tiene lugar a través del vestido, que es un dispositivo que a veces funciona como una suerte de segunda envoltura corporal. Este es el caso en concreto de las prendas que usa el “ángel” de Ocongate.

A partir del *mí mismo*, el *sí mismo* es captado en “Ángel de Ocongate” por medio de signos que fácilmente se distinguen.

Son signos que el *mí mismo* del ego “ángel” recoge al observar las prendas con las que está ataviado: “Esclavina de paño y seda sobre los hombros, tan gastada, y, sin embargo, espléndida. Sombrero de raído plumaje y jubón, camisa de lienzo y blondas. Exornado taha-lí. Todo en harapos y tan absurdo” (Rivera Martínez, 1999, p. 19).

La captación de signos, que se presenta como la ejecución de una capacidad de distinguir y denominar las ropas que se llevan puestas, es una función innata y automática. Es un *poder hacer*, que se realiza sin intervención del deseo y la voluntad, y sin el auxilio de un saber. Se trata, sin embargo, de una captación cognoscitiva, no de una captación sensible, como debía esperarse, pues la identificación de prendas de vestir supone un aprendizaje para el cual el *mí mismo* de la teoría semiótica no tendría competencia. Esa instancia es una dimensión puramente sensible, que no retiene las impresiones que le llegan del exterior de una manera sistemática y específica, pero que es indispensable para que aquellas se inscriban en alguna superficie. Es una mediación interna necesaria para la retención de los estímulos sensibles del exterior en la memoria que se ubica en la capa corporal denominada *sí mismo ídem*, una suerte de almacén donde se hallan las certidumbres de la existencia propia del ego.

Ahora bien, a pesar de que el “ángel” de Ocongate nunca ha tenido un aprendizaje sobre el significado ni sobre los usos de los vestidos que lleva, es, sin embargo, un personaje capaz de nombrarlos. Tampoco podría decirse que se halla en condiciones de identificar los signos del paso del tiempo y del maltrato de su atuendo, pues no ha recibido enseñanza para hacerlo; no obstante, se muestra hasta cierto grado como un sujeto capaz de atestar aquello. Ocurre lo mismo con respecto a las figuras que expresan estados de ánimo. El “ángel” puede integrar signos en clases semánticas precisas, y tanto puede ordenarlas en conjuntos homogéneos como ubicarlas en correspondientes casilleros de dispositivos de inscripción, como en este caso sucede claramente con las prendas de vestir, que cubren el cuerpo desnudo, pero es incapaz de integrar esos elementos y esos agrupamientos en un nivel clasificatorio más general. No puede integrar los signos-figuras reconocidos, los conjuntos homogéneos

de signos-figuras y los cuerpos donde estos y aquellos se inscriben en instancias más generales, en escalas clasificatorias más amplias, como son las escenas predicativas, las formas de vida y las culturas. De esa suerte, el “ángel” de Ocongate no tiene posibilidades de establecer cuál es el rol práctico social que desempeñan sus vestidos. No es apto para registrar y asumir de manera ajustada y perfecta los componentes del *sí mismo ipse*, de aquellos que presenta en distintos escenarios y situaciones semióticas. El “ángel” es incompetente, en pocas palabras, para situarse en una historia y en una cultura.

Parece, no obstante, que a la vez sí lo intuyera, pues sabe que los materiales de los que está hecha la “esclavina”, para destacar únicamente este ejemplo, son el “pañó” y la “seda”. La “esclavina” es una pequeña capa que suelen llevar los eclesiásticos, como el papa y los obispos. El *Diccionario de la lengua española* señala que era una prenda usada sobre todo por los romeros. El “pañó” del que se habla en el relato quizá refiere a la segunda acepción de la palabra en el diccionario mencionado, y sea una tela de diversos tipos de hilo, aunque, sin recurrir a él, uno deduce que se trata de un género regio. La “seda” por su parte, como bien se sabe, es tela que por su brillo y suavidad es signo de lujo. La presencia identificada de esas figuras remite, por tanto, a contenidos elegantes y protocolares, que no llegan a ser reconocidos de manera específica, porque el ego “ángel” no tiene memoria para ubicar a qué época pertenecen, ni a qué esfera semiótica.

En definitiva, el “ángel” no acierta a fijar cuál o cuáles son las prácticas en las que la “esclavina” y las demás prendas que usa constituyen objetos. No alcanza a precisar que, de acuerdo con la enciclopedia que guía la interpretación del lector occidental u occidentalizado, su vestimenta tiene un carácter protocolar, que responde a reglas propias de la milicia divina, imaginadas desde la Edad Media y el Renacimiento, que resguarda y que sobre todo glorifica a Dios. Solo se ha de mencionar al respecto que, tanto en el arte colonial como en el arte barroco, en general, se representan tres tipos de ángeles: “los ángeles acorazados, los litúrgicos y los mosqueteros y espadachines, denominados ‘ángeles de marcha’ en la literatura de la época, y ‘arcabuceros’ en la actualidad, que

reproducen los atuendos de moda en la aristocrática sociedad virreinal” (Ávila Vivar y Muñoz Fragua, 2006, p. 34).

El “ángel” es, pues, inepto para encajar las vestimentas en una escena práctica que se define dentro de formas de acomodación con otras prácticas. Si lo hubiera hecho, le habrían ayudado a encontrar la forma de vida que ellas representan o que prefiguran, y que son formas de vida religiosas, pertenecientes a la esfera de lo celestial, que se compaginan en la esfera cultural con las creencias judío-cristianas.

En conclusión, dado que el “ángel” es capaz de distinguir y denominar esas ropas, se diría que esa competencia es parte de un rol espontáneo, que conlleva al mismo tiempo la existencia de un saber no adquirido, sino innato. Por eso habría que postular que en el “Ángel de Ocongate” la dimensión del *sí mismo ídem* se halla integrada al *sí mismo ipse*, y que aquella dimensión es un componente de esta profunda zona subjetal. La dimensión del *sí mismo ídem* tendría, por tanto, en este caso, componentes no solo permanentes, sino también un saber referido a su historia social y cultural, la cual sería parte constitutiva de su ser. En efecto, las vestimentas pertenecerían a su ser más íntimo. Serían integrantes de su dimensión corporal más interna, casi carnal incluso, componentes figurativos que van con ella y que, por eso, habrían cobrado un contenido sensible íntimo. Los vestidos no serían, entonces, una mera envoltura. Ni tampoco solo un dispositivo epidérmico. Serían parte de su identidad tanto invariable como referencial. Centro a partir del cual se hace cualquier otra localización, los vestidos encarnados serían una interioridad expuesta hacia fuera.

Ese atavío de cuyas prendas sabe el nombre, y que son integrantes de su mismidad, pero que no pueden ser instaladas en una práctica ni menos en una forma de vida, ni menos aún en una cultura, suscita una paradoja: la de ser parte de un personaje que como el “ángel” siente y siente que sabe lo que lleva puesto, pero que no puede identificar ni los roles que cumple ni la localización de su origen geográfico y biográfico. No puede saber qué predica como ser, ni de qué lugar es procedente. Por eso, de por sí sus prendas, que pertenecen a la esfera de su ser corporal e incluso carnal, no

tienen para él una ubicación donde disponerse, a pesar de ya estar dispuestas, ni tampoco tienen un lugar donde usarse, ni son parte de la representación en alguna forma de vida y en alguna cultura.

El “ángel” de esa manera aparece, por tanto, como un ser que experimenta sensaciones de pertenencia, pero que no tiene percepciones respecto a su participación en algún sistema social y simbólico. *Siente* quién es, incluso en la ropa, o hasta en la ropa, pero no *sabe* quién es.

Para resumir

El “ángel”, dicho de otra manera, aparece como una persona capaz de hablar sobre sí mismo cuando se interroga sobre el vestido que usa. Sabe los nombres de cada prenda y puede calificarlas. Son ropajes gastados, raídos, haraposos y, sin embargo, radiantes. Ese contraste entre la oscuridad y el esplendor de la vestimenta es inclusive tildado de absurdo por él mismo. Es un sinsentido.

Es un individuo capaz de realizar operaciones perceptivas sistemáticas y clasificatorias, pero carece de memoria. Tiene sensaciones y conocimientos que le permiten ubicarse en el espacio y en el tiempo inmediato, aunque no le es posible captar la significación. Vive experiencias perceptivas, interpretativas y sensoriales reconocibles. Distingue signos familiares, cierto que de una manera vaga, imprecisa, aunque no puede ubicar y ordenar esos signos en clases. Identifica las prendas de vestir que usa. Las separa y las agrupa. Las define y las valoriza. Es capaz también de establecer que su inscripción es desajustada, que los vestidos espléndidos que lleva no presentan una apariencia convenida, y que se implanta en cambio en ellos la oscuridad; en vez de la grandeza, la humildad. Pero no consigue encajar los signos en la práctica en la que son significativos, ni en la forma de vida a la que pertenecen, ni en la cultura en la que se acomodan.

Por eso es llamativo que pueda realizar operaciones retóricas, cuando califica de “absurdo” el estado que presenta. Ello supone una cierta o total integración en la situación comunicativa de una

cultura determinada, en una forma de vida específica. Implica un escenario donde su presentación es definida como “absurda” por Otro, un actor o una instancia que lo mira y lo juzga, Otro que lo pueda reconocer y en el que pueda verse. Pero ese es un actante que, si bien no falta en el relato, tampoco aparece de una manera definida en el enunciado. Su presencia opera sobre el sujeto, a quien manipula y juzga, pero se trata de una presencia desconocida, de la que nada se sabe. Sin embargo, es una presencia que se halla impresa o impregnada en la actuación y en las signaturas de su cuerpo, de sus ropas, de sus juicios epistémicos, de sus juicios estéticos, de sus juicios éticos, de sus prácticas cognoscitivas, artísticas y morales, de las leyes e instrucciones que regulan su actuación, y anticipan las probables condenas que le esperan si no las cumpliera. Ha quedado, sin duda, como una fuerza enigmática, que lo obliga a realizar acciones.

La interpretación a través del Otro

A la vez que el “ángel” interpreta, de una manera que puede llamarse innata, hay otra forma de dar sentido que nace de las relaciones que entabla con los actores con los cuales interactúa. En esta práctica, el “ángel” identifica los signos que lo distinguen mediante los juicios que hacen sobre él aquellos con quienes se topa e intentan entablar diálogo. Percibe que su presencia desde el principio causa sorpresa en aquellos con los que se encuentra: “¿Cómo no habían de asombrarse los que por primera vez me veían? ¿Cómo no habían de pensar en un danzante extraviado en la meseta? Decían, en la lengua de sus ayllus: ‘¿Quién será? ¿De qué baile será esa ropa? ¿Dónde habrá danzado?’” (Rivera Martínez, 1999, p. 19). En estos interrogantes se advierte que la sorpresa puede ser identificada en cierta medida con la producida por lo que Freud llamó lo siniestro, lo familiarmente extraño, lo ominoso. Es un desconcierto o pasmo que no suscita el miedo que puede producir lo desconocido y lo horroroso. En cambio, es una sensación de extrañeza que procede de la dificultad para localizarlo en algún escenario. Aquellos que ven al “ángel” pueden establecer que sus

vestimentas son las de un danzante, pero no aciertan a determinar cuál es la danza a la que pertenecen. De allí surge una vacilación. Su sorpresa, por tanto, es una perturbación en principio solamente cognoscitiva. Un desconcierto que proviene de una ignorancia no amenazadora ni aterradora, pero sí curiosa. Por eso la extrañeza que emana de su apariencia no causa turbación. Es un parecer extravagante, aunque no del todo incomprensible.

Los posibles interlocutores del “ángel” son parte de un Otro acogedor, pero desorientado respecto a la identidad y al origen del sujeto a quien observa. Es Otro que, como el sujeto, carece de la competencia para fijar sin duda el escenario donde los signos y enunciados son significantes, y para determinar la forma de vida que representan. La identidad del “ángel” es, por eso, asunto que se ubica en una zona indeterminada entre lo conocido y lo desconocido. Ese personaje es aprendido gracias a informaciones acumuladas por la tradición andina, por su práctica histórica, pero a la vez es una presencia inubicable en cualquier esquema o modelo.

Sus posibles interlocutores, sin embargo, permiten que el individuo fuera de lugar se oriente, gracias a los signos inscritos en sus respectivas prácticas. Mediante sus gestos, sus comentarios, sus interrogantes, sus interpretaciones, sus enunciados, el “ángel” puede descifrar las predicciones con que se lo define. Con ellas observa que se le ubica en un grupo social (es un “danzante extraviado”) y se le juzga como un ser enigmático (“¿De qué baile será esa ropa?”). Observa que los vecinos con los que se interrelaciona conjeturan que sus vestimentas pueden prefigurar para él un escenario festivo, como miembro de una danza folclórica. Lo sitúan, en ese sentido, en el horizonte de su propia cultura, de su propia forma de vida, sin llegar, no obstante, a circunscribirlo con exactitud.

Pobreza y orfandad

Si se sigue el recorrido a través del cual se va identificando al “ángel”, se encuentra que le preguntan por su nombre y por su origen, que son las primeras signaturas que permiten identificar a un semejante.

En efecto, el “ángel” aparece para sus interlocutores andinos como un actor afín. Hay que decir que aquellos, que son los únicos con los cuales entra en contacto, son catalogados como tales porque solo hablan en quechua, “en la lengua de sus ayllus”. No aparece como forastero, hombre de otra parte, lejana y distinta, donde se habla otras lenguas, ni como extranjero, de procedencia aún más desconocida, ni como totalmente extraño, que no es posible identificar. Aparece como alguien similar, integrado en la cultura propia, a pesar de los signos distintos que lo diferencian, como los correspondientes a su constitución racial. Sin embargo, a la vez no deja de ser insólito, en cuanto nadie logra determinar su origen.

El sentimiento de extrañeza, por otro lado, es interno, de una intensidad muy fuerte, debido a “una tenaz resistencia interna [que] le impide [al “ángel”] toda forma de comunicación con los demás” (Rivera Martínez, 1999, p. 20). Esa persistencia hace pensar en una voluntad compleja y contradictoria: él quiere adaptarse, acomodarse comunicativamente al mundo de sus interlocutores potenciales, pero hay una fuerza más poderosa que lo impide. Por tanto, se diría que el “ángel” no tiene dominio sobre sí y que esa incapacidad le impide compartir su existencia con los vecinos que buscan interrelacionarse con él y, como consecuencia de tal estado, expone una apariencia enigmática y mortificante, que de inmediato encuentra una respuesta conjetural compasiva:

Y como yo callaba y notaban el raro fulgor de mis pupilas, y mi abstraimiento, mi melancolía, acabaron por considerar que había perdido el juicio a la vez que la memoria, quizás por el frenesí mismo de la danza en que había participado. Y comentaban: “Pobre, no recuerda ya a su padre ni a su madre, ni la tierra donde vino al mundo. Y nadie, tal vez, lo buscaba”. (Rivera Martínez, 1999, p. 19)

Esas suposiciones lo califican con el rol temático de ido y de amnésico, y, sobre todo, de huérfano y pobre. El “ángel”, desde su propio ángulo de observación, es percibido por los vecinos como un huérfano, perdido, sin familia ni pueblo conocido, al que se debe alimentar y amar. Este rol temático es muy importante en la

cultura andina y en la obra de José María Arguedas. Es el rol de *wakcha*, que hace de los actores que lo cumplen seres que merecen misericordia y caridad. No solo eso: aquellos que infringieran esa regla de compasión y de hospitalidad serían castigados. La caridad y, sobre todo, la acogida que el menesteroso debe recibir son un imperativo social muy importante en las sociedades andinas. Se exige que sea atendido y alimentado bajo amenaza de castigo no solo del individuo que no lo hiciera, sino de toda su comunidad. Esto ocurre en los relatos de “La aldea sumergida”, en los que pueblos enteros son cubiertos por una inundación debido a que uno de sus miembros no cumple con las normas de hospitalidad. (Morote Best, 1988; Ortiz Rescaniere, 1973).

Pérdida de juicio y ritualidad

El rasgo de la “pérdida de juicio” no debe tomarse como “locura”. Designa, más bien, un estado que puede suponerse transitorio, un estado de separación o incluso desajuste con respecto a los códigos y reglas del mundo propio.

La “locura” es un “mal” que afecta el orden del lenguaje. Un “loco” es alguien que delira, que mezcla y confunde las palabras y las ideas. Es también alguien que realiza actuaciones sin una dirección definida, sin un esquema, sin una regulación; alguien cuyos movimientos se caracterizan a veces por un ritmo repetitivo y, al mismo tiempo, caprichoso. El “ángel”, en cambio, aparece como un actor silencioso y calmo, de movimientos regulares y lentos. Parece responder a la caracterización de lo que podría llamarse “un extraviado transitorio y tranquilo, víctima de la amnesia”. Es una caracterización metafórica, que, sin embargo, permite una delimitación más clara respecto a las intencionalidades ideológicas del relato.

Es probable que la causa del “extravío” tenga una conexión intertextual que escapa por ahora a los propósitos de este artículo. De acuerdo con el relato, ha perdido “el juicio” debido al “frenesí propio de la danza en la que ha participado”. Esta es una configu-

ración que hace pensar en los excesos de todo género como una condición de pérdida de la razón. Pero es necesario señalar que en “Ángel de Ocongate” el exceso de danza y sus efectos parecen a la vez ser parte de lo que se espera de la participación en una práctica como esa. El riesgo del extravío y la locura son un peligro que se debe correr para cumplir con los “pagos” del rito de la danza. La participación en una danza que se pone en escena en las fiestas religiosas del mundo andino, y en toda práctica ritual de cualquier parte, es entendida como un pago o sacrificio que se hace a los patronos y a las patronas religiosas de los pueblos para recibir a cambio una gracia o una bienaventuranza.

Lo sagrado y lo fascinante

El comportamiento que el “ángel” suscita es, en segundo lugar, de respeto sagrado, y, en tercer lugar, de fascinación, pues se trata de una presencia sin duda sobrecogedora.

Las ancianas se santiguaban al verme. Y las muchachas se lamentaban: “Joven y hermoso es, y tan triste...”. Y así, por obra de esa supuesta insania, y de mi apariencia y mi gravedad, aumentó la sensación de extrañeza que mi presencia provocaba. Una sensación tan intensa que por fuerza excluía toda posibilidad de burla. Hubo incluso pastores, que movidos por un respeto mágico, ponían a mi alcance hojitas de coca en calidad de ofrenda. Y como nadie me escuchó hablar nunca, ni siquiera un monosílabo, se concluyó también en que había perdido el uso de la palabra. (Rivera Martínez, 1999, pp. 19-20)

Para los vecinos, el “ángel”, por tanto, no puede ser identificado, ubicado y definido. Porque, además de ser *wakcha*, es atractivo, dotado de un tenue fulgor que lo convierte en objeto de deseo para las muchachas, al mismo tiempo que puede atribuírsele una condición sagrada, lo que resulta evidente para las “ancianas” (“se santiguaban al verme”) y para los “pastores” (“ponían ante mí hojitas de coca en calidad de ofrenda”). Pero cabe destacar, sobre todo, que la condición sagrada nace de la marcada extrañeza del

personaje: su “supuesta insania”, su “apariencia”, su “gravedad”. Y que ello excluye toda posibilidad de “burla”. Un personaje extraño, por tanto, puede despertar sentimientos y conductas que lo escarnezcan, o que lo enaltezcan y que eso termine en veneración. El “ángel” se impone por su compostura, que supone un porte o postura corporal recta y firme (un determinado estilo figural), así como una circunspección gestual de ritmo controlado y armonioso, opuesta al desarreglo corporal, de ritmo irregular, que podría haber presentado otro personaje perdido.

La estrategia comunicativa que los interlocutores emplean no apunta en tal virtud a la acomodación de sus actuaciones a la suya, a la acomodación de lo extraño a lo propio. Tampoco sucede lo contrario: no consiste en una acomodación de lo propio a lo extraño. Su estrategia tiene un talante familiar. El trato que se le concede al “ángel” presenta maneras correspondientes a las que se da a quien se considera próximo (prójimo) y conocido.

La mudez

El rasgo más destacado del “ángel” es el de la mudez. Lo es, sin embargo, con respecto al interior interoceptivo antes que con respecto a su constitución exteroceptiva, más con relación a su *sí mismo ídem* que con relación a su *sí mismo ipse*. La presentación de este rasgo remite en el relato a la visión que el “ángel” va construyendo entonces sobre su *mismidad ipse* a partir de los juicios que sobre sí le llegan del Otro:

Y como nadie me escuchó hablar nunca, ni siquiera un monosílabo, se concluyó que también había perdido la palabra. Pensamiento comprensible, pues solo a mí mismo me dirijo, en un discurso que no se traduce en el más leve movimiento de los labios. Solo a mí, en una fluencia silenciosa, pues una tenaz resistencia interna me impide toda forma de comunicación con los demás, y con mayor razón todo diálogo. Y así es mejor, sin duda. Sea como fuere, esa imagen de forastero enajenado y mudo, que se difundió con rapidez, redundó en beneficio de mi libertad,

porque no ha habido gobernadores ni *varayoc* que me detuvieran por deambular como lo hago. Compartían más bien esa mezcla de sorpresa, temor y compasión que experimentaban frente a mí sus paisanos. En unos y otros pesaban, además, creencias ancestrales, por cuya causa mi “locura” adquiriría un rango sobrenatural. ¡Mi demencia! No me ha incomodado, en ningún momento, el rumor que al respecto se expandió, pero de cuando en cuando me asalta la duda. ¿Y si era verdad aquello? ¿Si realmente fui un danzante y lo olvidé todo? ¿Si tuve en otro tiempo un nombre, una casa, una familia? (Rivera Martínez, 1999, p. 20)

El “ángel” es una presencia muda, pero no por ello incompetente para la comunicación; por el contrario, es competente por demás. Pero hay una fuerza interna, desconocida, que le impide entablar diálogo y que marca el sello de su actuación vivencial, pues la mudez, en vez de perturbarlo, le conviene. Su mudez le da libertad, le permite deambular sin molestias. Entre pobre, ido, extraño, el rasgo sobrenatural que se le atribuye, y que él mismo no asume, ni usa para lograr favores, la mudez le facilita la búsqueda en la que está empeñado, la búsqueda de su identidad. Pero también le permite meditar, tomar distancia de sí, interrogarse, resolver por sí mismo sus enigmas, sin la intranquilidad y la distracción que el diálogo con otros podría causarle. De ese modo, el “ángel” asume una existencia solitaria y excluida de participación en una comunidad. Su asunción, sin embargo, no es voluntaria. Él no decide sobre ella. Es indecible. Se le impone debido a una fuerza o a una entidad que opera sobre él. El lector, que sabe, que sabe literalmente lo que es un “ángel”, puede quizás establecer que esa fuerza corresponde a la de Dios. Las enciclopedias a la mano definen “ángel” justamente como un ser espiritual que asiste y sirve a Dios. Es su mensajero y ejecuta sus juicios. Puede concluirse respecto a este punto que el “ángel” es, entonces, un actor cuya perseverancia heterónoma radica en aislarse para meditar acerca de sí, lo que lleva a suponer que la búsqueda de identidad no tiene como objeto una configuración definida, sino el acto mismo de la búsqueda.

Es importante llamar la atención sobre el hecho de que, siendo reconocido por sus potenciales interlocutores, identificado,

catalogado, distinguido en algún momento como un ser sobrenatural por las signaturas que se descifran en su apariencia, él mismo, sin embargo, no se identifica del todo con los signos y las calificaciones que le son otorgadas. No es capaz de distinguir los contornos que lo individualizan satisfactoriamente. En efecto, el mismo “ángel” tiene, a partir de su *sí mismo ídem*, una percepción interna que le permite sentirse un cuerpo propio. Tiene un centro de referencia consistente que le hace posible hacer proyecciones fuera de sí y que le permite ubicarse y evaluarse, pero no es capaz de circunscribir su pasado, su historia. No es capaz de encontrar su origen: “su nombre, su casa, su familia”, signaturas que pueden localizarlo en un lugar, en un linaje, en una comunidad. Pero como parte del *sí mismo ídem* se halla también el sentimiento, la convicción, la afirmación interna, que es desconocida e incontrolable, de que tiene una pertenencia. Es más, ese sentimiento está sustentado en la experiencia de su propio lenguaje, que es aquel con el que se comunica a sí mismo, con el que reflexiona, gracias al cual puede desdoblarse y gracias al cual puede orientarse y desplazarse. El “ángel”, en definitiva, no transita en cualquier dirección, al azar, ignorante de las coordenadas que fijan zonas y latitudes. Sin embargo, no tiene perspectiva histórica, como ya se ha visto. Le falta una representación y un conocimiento del tiempo: de la época en que vive, de las épocas en que ha vivido, de las épocas que podría aún vivir. Está arrojado en un espacio y, sobre todo, en un tiempo en el que se encuentra perdido, aunque todo ello no lo hace un personaje desorientado. Es un personaje que puede seguir direcciones definidas. Es un actor que se desplaza de acuerdo con un sentido o, mejor, de acuerdo con sentidos definidos, pero al que le resulta imposible encontrar el sentido preciso de su existencia porque le falta saber cuál es su origen.

Esa condición y las sanciones que recibe no lo perturban, sin embargo. Estas, particularmente, que lo predicen como “forastero enajenado y mudo” y como un ser sobrenatural, le proporcionan libertad, la posibilidad de una existencia autónoma, volcada sobre sí. La posibilidad de deambular sin ser interrumpido, sin ser detenido, sin ser encarcelado o enclaustrado, que es la posibilidad de un deambular sin otro fin que el de conocer el mundo, aunque

siempre hay momentos en que le asalta la duda acerca de su efectiva identidad: “¿Y si era verdad aquello? ¿Si realmente fui un danzante y lo olvidé todo? ¿Si tuve en otro tiempo un nombre, una casa, una familia?” (Rivera Martínez, 1999, p. 20).

Se trata de preguntas persistentes e indecidibles: no deja de formularlas y ellas no dejan de marcar su actuación. A pesar de hallarse empujado a seguir una vida solitaria, al mismo tiempo, no deja de estar impulsado por la rotunda curiosidad de saber cuál es su procedencia y su linaje. El “ángel” no puede comunicarse con nadie, solo puede probar a encontrar respuesta para la interrogante acerca de su identidad mirándose físicamente a sí mismo:

Inquieto, me acercaba a las fuentes y me contemplaba. Tan cetrino mi rostro, y velado también por un halo fúnebre. Idéntico a sí mismo en su adustez, en su hermetismo. Me observaba, y se afirmaba en mí la seguridad de que jamás había desvariado, y de que jamás tampoco fui bailante. Certeza intuitiva, solamente, pero no por ello menos vigorosa. (Rivera Martínez, 1999, p. 20)

Este es el momento central del relato: se ve en él que el “ángel” no puede encontrar por sí mismo respuestas sobre su propia identidad, pues carece de memoria. No posee un archivo incorporado para realizar su reconocimiento. A lo largo del texto, va configurándose como un personaje que conserva sensaciones de haber pertenecido y de haber sido parte de una comunidad, o, si se quiere, de una cultura, y que por eso ha desarrollado una forma de vida que ha quedado marcada en los signos de su vestimenta y en los signos de su cuerpo, pero no tiene certezas respecto de aquello. Por eso busca una respuesta exterior: reconocerse a través del reflejo de su rostro. Sin embargo, cuando ve su faz sobre la superficie de un lago descubre un ser cuya identidad le es conocida y no es sorpresiva. El verse le otorga la seguridad de ser quién es. Sus rasgos particulares: color (“cetrino”), apariencia (“halo fúnebre”, “adustez”), actuación general (“hermetismo”), le son familiares, aunque a la vez extraños. Mirados desde el punto de vista del Otro, desde el punto de vista de sus potenciales interlocutores, son, sin embargo, afirmados. Sobre todo es afirmada la certidumbre de no participar de los roles

temáticos que se le atribuyen: ni hallarse afectado por desvaríos, ni tampoco ser danzante. Así encuentra algunos atisbos por negación que le podrían ayudar a saber quién es.

Ahora bien, aunque son una certeza intuitiva, constituyen al mismo tiempo una convicción potente, a pesar de lo cual la duda sobre sí mismo no deja de atormentarlo:

Pero entonces, si nunca se extravió mi espíritu, ¿cómo entender la taciturna corriente que me absorbe y me aísla? ¿Cómo explicar este atavío, y la obstinación con que a él me aferro? ¿Por qué mi desazón a la vista del lago? No, no podía responder a esas preguntas, y era en vano asimismo buscar una justificación para unas manos tan blancas y un hablar que no es de misti ni de campesino. Y más inútil aún tratar de responder a la interrogación fundamental: ¿quién soy, entonces? (Rivera Martínez, 1999, p. 20)

A partir de aquí se ve aparecer el carácter paradójico y complejo que presenta el “ángel”. Es un personaje cuyo ser, desconocido para él mismo, se define por cualidades perceptivas de tipo “objetivo”, por los juicios de valor que se hacen sobre él, por las predicaciones que le son atribuidas, por la propia percepción que tiene sobre sí y por los juicios y predicaciones que realiza él mismo sobre su ser, y, finalmente, por un saber sobre sí mismo cuyas fuentes no conoce.

Una identidad itinerante

El “ángel” es para sí mismo haraposo y absurdo, aunque sus prendas tienen restos de un esplendor antiguo. Es callado, tiene “un raro fulgor en [...] [las] pupilas”, es abstraído, melancólico, de apariencia grave, de rostro cetrino, “velado [...] por un halo fúnebre”, un ser fantasmal, de otra época. “Idéntico a sí mismo, en su adustez, en su hermetismo”, una entidad viviente: “Encerrado en mí mismo y sin acordarme de un principio ni avizorar una meta”, “Absorto en [...] [su] callado monólogo, aunque (...) [se] acercase a ayudar a un anciano bajo la lluvia, a una mujer con sus pequeños, a un pongo moribundo en una pampa desolada” (Rivera Martínez, 1999, p. 21).

El “ángel” aparece, en consecuencia, como un personaje extraño y singular, de otro mundo, tanto respecto al mundo con el que interactúa como también respecto al mundo propio, que apenas entrevé, aunque le proporciona la subyacente certeza de su rareza, de su extravagancia.

Esa es una condición que no cambia a lo largo del relato. Ni siquiera cuando el “ángel” al final de cuentas regresa al atrio de la Capilla de la Santa Cruz, desde donde se ha desprendido y donde encuentra en forma definitiva el sentido de su existencia, el de continuar un peregrinaje que puede no llevarlo a ningún destino y que es a la vez mortificante y complaciente. Cuando vuelve al “santuario abandonado, del que apenas quedan la fachada y los pilares” narra:

Subí al atrio, y a poco mis ojos se posaron en el friso, bajo esos arcos adosados. Y allí, en la losa quebrada otrora por un rayo, hay cuatro figuras de relieve. Cuatro figuras de danzantes. Visten esclavina, jubón, sombrero de plumas, tahalí. Imágenes no de santos sino de ángeles, como los que aparecen en los cuadros de Pomata y del Cuzco. Son cuatro, mas el último fue donde golpeó la centella, y solo queda su silueta, e impresas unas líneas de sus alas y el plumaje. Cuatro ángeles, sobre una floración de hojas, frutos y arabescos de piedra. ¿Qué baile es el que danzan? ¿Qué música la que siguen? ¿Es el suyo un acto de celebración y de alegría? Los contemplo, en el silencio glacial y terrible de este sitio, y me detengo en el contorno vacío del ausente. Cierro los ojos. Sí, solo una sombra soy, una alargada sombra. Y ave, ave negra sin memoria, que no sabrá nunca la razón de su caída. En silencio, siempre, y sin término la soledad, el crepúsculo, el exilio... (Rivera Martínez, 1999, pp. 21-22)

En este segmento se descubre que el personaje central sabe que es “ángel”, el cual es un conocimiento que adquiere por la contemplación de los cuadros de ángeles de las iglesias barrocas de Pomata y de Cuzco, y de lo que dice de ellos. A este respecto es interesante anotar que no es un saber, se entiende, conseguido mediante la lectura de textos, sino por transmisión oral. El “ángel”, del que debe suponerse que es alfabeto o letrado, no acude al

auxilio de los libros para encontrar su identidad. Puede colegirse sobre este punto que quizá no lo hiciera debido a su apariencia maltrecha. Por eso no fuera atendido, no fuera admitido en las bibliotecas. O que quizá, como parte de su constitución originaria, como resultado de su accidental aparición, no contase con el conocimiento de la escritura, que fuese constitutivamente analfabeto. Cualquiera fuese la causa, los conocimientos sobre su ser no proceden de fuentes escritas, sino de fuentes orales y de fuentes plásticas. Hay que señalar que la ausencia de la escritura alfabética indica un olvido esencial: la de la espina y la carne en la esfera cultural de Occidente. En ella la escritura alfabética es el medio por el cual se ordena todo, se signa lo más importante, las leyes, el saber, la verdad. Un sujeto que ha perdido o que no conoce ese sistema puede desarrollar diversas prácticas, cumplir diversos roles sociales, pero no puede participar de lo que es principal, menos si es un ángel o como un ángel, si se quiere leer el texto en el horizonte de la alegoría. Un ángel es un ser nacido en la escritura, inscrito por ella en los libros y en las pinturas, cuya existencia se explica allí, y que una cultura que ignora este sistema, por decisión propia o por una práctica que no la usa o que deja de usarla, no puede identificarlo. En este punto se debe añadir y destacar que un ángel tampoco puede ser reconocido por una cultura que, aun conociendo la escritura, no toma nota de su existencia, no porque no le importe, sino porque por atavismo no reúne o ya no reúne las condiciones necesarias para hacer esa identificación.

Se descubre, en segundo lugar, a un actor que no logra descifrar en forma plena los enigmas de su ser, ni que tiene posibilidades inmediatas de hacerlo. Aparece, en consecuencia, un personaje que vive desde que es animado fuera de lugar y fuera de tiempo.

Para terminar

¿Se trata de una historia que alegoriza la búsqueda de identidad que experimentaría la cultura peruana? Se diría, más bien, que es un relato de una asumida falta de identidad que experimenta un

personaje en una situación semiótica extraña. Un personaje que pertenece y es parte de la cultura cristiana que los españoles implantaron en América y que en este continente, en especial, en las serranías peruanas no se logra integrar ni reconocer. “Ángel de Ocongate” hablaría, entonces, de la historia de un personaje que, instalado en un medio cultural distinto del suyo, no solo pierde la memoria de un mundo del que es parte, sino que no consigue participar como un miembro más, conocido y familiar, del Nuevo Mundo. Los sujetos de este, por su parte, aunque lo acogen, tampoco logran reconocerlo. El texto transmite, por tanto, el imaginario de una cultura dominada por siglos que se ha mantenido impermeable en lo más profundo, en las capas más internas de su mismidad, a las presiones de transformación venidas de fuera. ¿Es una cultura que resiste, que lucha por su conservación, o que, en cambio, se protege mediante el camuflaje y la simulación? Esta es una pregunta que no podría responderse acá, pero que este relato, que ha fascinado aunque no ha sido aún bien leído, abre.

Referencias

- ÁVILA VIVAR, M., y MUÑOZ FRAGUA, L. M. (mayo, 2006). Los ángeles marianos de Tartanedo. *Pátina* (13-14), 127-145.
- CORNEJO POLAR, A. (2003). *Escribir en el aire*. Lima, Perú: CELACP y Latinoamericana Editores.
- FONTANILLE, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FONTANILLE, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- MOROTE BEST, E. (1988). *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco, Perú: Centro de Estudios Rurales y Andinos Bartolomé de las Casas.
- ORTIZ RESCANIERE, A. (1973). *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*. Lima, Perú: Retablo de Papel.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Madrid, España: Espasa.
- RIVERA MARTÍNEZ, E. (1999). "Ángel de Ocongate". En *Cuentos completos* (pp. 19-22). Lima, Perú: Alfaguara.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.